

أثر الفن العربى الاسلامى على الفن الغربى

د. عفيف بهنسي

انتشرت تيارات الفن الحديث الاوربى فى البلاد العربيه، بل فى انحاء كثيرة من العالم ودخلت هذه التيارات والمدارس فى تقاليد الفن الحديث فى بلادنا، حتى غابت شخصية الفن الاصيل، وأصبح النقد يدور، حول الاتجاهات الاكثر تطرقا، وأصبح المقياس الجديد لمشروعية الفن الحديث، هو حدود المدارس الفنية التى تبناها القانون وتبنتها مدارس الفنون فى البلاد العربية.

وفى الوقت الذى كانت السيطرة الثقافية الغربية تتزايد على الثقافة فى البلاد العربية، كان الفن فى الغرب يعانى أزمة حادة ظهرت مع ظهور الرومانتية التى كانت بداية الاتجاهات الرافضة للاصول الكلاسيكية التى كانت قانون الفن منذ عصر النهضة وحتى الكلاسيكية المحدثه. وبعد أن انتصرت على (الدافيدية) كان عليها أن تنتصر على الواقعية (الانغريه) وهكذا ظهرت الانطباعية والوحشية والسريرية والتجريدية. لكى تقضى نهائيا على جميع معالم الجمالية التقليدية، ولكى تنهى عهد المقياس والقاعدة والواقع والادب فى الفن.

هذه الثورات المتلاحقة كانت الثقة بالفن الغربى تضعف باستمرار وكان البحث عن الطريف والجديد قد استنفذ أغراضه بعد أن وصل الفن الى حافة (العدم التعبيري). وكانت محاولات الخروج من هذه الازمة قد وجدت منجاة لها من خلال النزعات التغريبية Exotisme والاستشراق التى اتجهت نحو العالم الاخر فيما وراء البحار أو فيما وراء الابيض المتوسط، بحثا عن فنون جديدة وعالم جديد الانسان والطبيعة والتقاليد فيه تختلف كل الاختلاف عن عالم الفن فى أوروبا.

ولم يكن الفن العربى الاسلامى الا حصيلة حضارية مجسدة لعالم الشرق العربى وكان على الفنانين الذين زاروا هذا العالم، أن يأخذوا عن هذا الفن أساليب جديدة استحوذت بسرعة على قلوب المتذوقين وكان لها رواج بعيد المدى، مما دفع الفنانين المستشرقين وبسرعة الى أعلى مراتب الشهرة.

ودعمت هذا الاتجاه الدراسات التى قدمها مؤرخوا الفن الاسلامى من أمثال دافرن Presse d'Avesne وغايه Gayet ومارسيه Marçais وايتنهاوسن Ettinghausen، أو الدراسات التى قدمها

فلاسفة الفن ومنظروه والذين درسوا جمالية الفن الاسلامى وعرضوا خصائص هذا الفن وأبعاده وحددوا شخصيته، أمثال بابادوبولو Papadopoulos وGrabar O.

وهكذا توضح الفن العربى الاسلامى فى أعمال الفنانين الغربيين كما توضح فى الدراسات الفنية العالمية، وقبل وقت من توضحه فى أذهان العرب أنفسهم وفى ابداعاتهم، قبل وقت من ظهور انتشار الدعوة الى الاصاله التى دعونا اليها منذ الخمسينيات.

كان الشرق العربى، منذ بداية حضارته الموحدة بالاسلام، وحتى ابان الحضارات المتفرقة القديمة، يعتمد على تراث فنى عريق متصل بوسائله وحاجياته ولباسه، قريب مما نسميه اليوم بالفنون التطبيقية، بيد أن له طابعا مميزا يجعله غالبا، فى حكم الفن الصرف.

ولقد ألف الناس ما حولهم من مظاهر الفن، فلم تكن الصناعة الرفيعة شيئا آخر يدفع الى تقدير منفصل عن القيمة الاستعمالية للشيء ذاته، ولكن اتصال الشرق بالغرب، عن طريق التجارة أو الحرب أو الاحتكاك الثقافى والدبلوماسى، كشف عن مظاهر رائعة للفن العربى، اقتبسها الفنان الغربى والمواطن العادى، فى أعماله الفنية أو فى أشيائه الخاصة ونلاحظ ذلك بوضوح بعد الفتح العربى للاندلس، أو بعد قيام الامبراطورية البيزنطية، وابان الحرب الصليبية.

على أن الفن الشرقى ازدهر فى حياة الاوربيين، فى البلاد التى كان بينها وبين العرب تجارة مستمرة، أو مبادلات للتمثيل الدبلوماسى كما تم أيام الحكم العثمانى.

وقد استهوى الاوربيين الفن الشرقى الغريب لديهم، والذي يقترب مما اسميناه بالفن التطبيقى، أما التصوير والنقش، فلم يكن بطرافة الفنون التزيينية الاخرى رغم تقدمه وتطوره، خلافا للاعتقاد السائد بأن الرسم كان ممنوعا على المسلمين⁽¹⁾.

والحق أننا نرى فى العصور الاسلامية المختلفة، رسوما وصورا ما زالت باقية رغم الاحداث الرجعية التى مرت بها الدولة الاسلامية، وفيها اتجاه خاص، ولعله أحيانا شبيه بأسلوب فى ما بين النهرين، كصورة الرسول محمد وهو يتلقى الوحي من جبريل، (والصورة محفوظة فى المكتبة الوطنية فى القاهرة وهى ترجع الى عام 612 هجرية). أو الى الرسوم التى وجدت على جدران « قصير عمره » الذى بناه الخليفة الوليد بن عبد الملك، شرقى عمان، ومنها رسم الخليفة، ومشاهد الصيد والاستحمام، ورسوم أعداء الاسلام، وراقصات عازيات أو مرتديات. ويكاد أسلوب الرسم والتصوير يكون امتدادا للفن البيزنطى، وقد قام بالتصوير فنانون من سكان البلاد.

على أن ما وصل الى أوربا، هو مظاهر الحياة الجميلة فى الشرق العربى وقد تأثرت النهضة الايطالية أولا، بتقاليد الفن الاسلامية التى نقلها العثمانيون عبر القسطنطينية⁽²⁾.

(1) انظر تفاصيل ذلك فى الباب (10) (التجريدية والفن العربى).

(2) انظر (تأثير العثمانيين فى الفنون الاوربية)، لكلوك.

فلقد أصبحت الازياء العثمانية، موضع اعجاب أهل البندقية وفلورنسا لغرابتها وبهائها فالروب الطويل الشرقي، والعمامة العالية، أصبحا مألوفين لديهم بالعلاقات المستمرة التي كانت بين الدولة العثمانية وبين ايطاليا ولذلك فاننا لن نستغرب أبدا اذا ما رأينا « مازاتشيو » أبا الفن الايطالى وقد تناول فى صوره موضوعات وشخصا، ارتبطت تماما بالتقاليد الاسلامية. ولم يقتصر تأثير الشرق العربى، على ما انتقل الى أوروبا من مظاهر الفن، بل ان بعض الفنانين حاول الترحال الى الشرق، للتعرف على غرائب الحياة، وعلى مظاهر الحضارة، التى كان ماركوبولو « من البندقية » قد حكى عنها بعد أسفاره التى قام بها عبر الشرق، فى مؤلفه « كتاب روائع العالم ».

وفى لوحة محفوظة فى أكاديمية الفنون الجميلة فى البندقية، صورها « جيوفانى مانزويتى » عن القديس الانجيلى مرقس، نرى أن الازياء العربية التى صورها، استعيرت من الطرز العثمانية التى كان التجار الاتراك والعرب يتحلون بها عند زيارتهم البندقية.

على أن « فيرونيز » فنان البندقية الأشهر، كان بارعا فى استحضار تقاليد الحياة فى القدس أيام المسيح، ففى لوحاته الكبيرة « الغذاء عند ليفى » و « الغذاء عند شمعون » وغيرها، نراه وقد كسى شخصه بقماش البروكار العربى المحلى بالجواهر الشرقية، وحاول أن يتصور الطابع الصحيح على أقرب وجه.

وعندما كان الفنان يحاول تصوير المواضيع الغربية التى تمثل الحياة المستمرة فى الشرق، والمشاهد المثيرة التى ترد عن الشرق، كان يلجأ غالبا على تصوير ذلك فى جو قريب من الجو المعاصر، ففى لوحة « الرجل ذو العمامة » لروينز، نلاحظ مدى التزام الفنان لتفاصيل اللباس والهيئة التى يتميز بها انسان الشرق، وخاصة العربى، كما نلاحظ تقيده بميزات هذا الانسان، كالبسالة والفروسية التى أجاد روبنز التعبير عنها فى لوحات صيد الاسود.

ومن الواضح أن الفنان الاوربى، لم يكن ليميز فى تصويره الانسان الشرقى فى مختلف جنسه وجنسياته، فلقد اختلط لديه العربى فى الشام، وفى مصر، وفى المغرب، بل لقد اختلط لديه العربى المسلم بغيره من المسلمين فى تركيا وإيران. ولعل الاسلام لديه، كان أشبه بالقومية التى تضع فيها حدود الامة العربية بالامم الاخرى المسلمة، وهذا ما نراه فى لوحة « داي الجزائر » لفلاسكس و « هضبة سيناء » لاليفريكو، أو فى صورة « موسى » لبوتشلى، أو صورة « الفتاة بالعمامة » لفيرمير، أو صورة « حديث مع الشرق » لرامبرانت.

بيد أن الصور التى خص بها الفنانون الاوربيون، المواضيع التركية والشخصيات العثمانية الشهيرة فى ذلك الوقت تمتاز من ناحيتين، أولا أنها كانت فى اعتقاد الغرب تمثل الشرق المتمدن، اذ أن الامبراطورية العثمانية امتدت حتى شملت أكثر الدول العربية الاسلامية، بل أنها وصلت حتى حدود فيينا فى أوروبا. ولم تكن فى نية الفنان الاوربى، أن يدقق فى الاجناس التى انضوت تحت سيطرة العثمانيين، فقد كان شعار الاسلام كافيا لصهر جميع هذه الدول فى بوتقة دولة واحدة شرقية، وخاصة بالنسبة للدول الغربية الاخرى.

والناحية الثانية هي واقعية الاعمال الفنية التي أنجزها الاوربيون عن الشرق العربى، فلقد نقلت مباشرة، وليس عن طريق الوصف أو الذاكرة أو الخيال. واللوحات الشخصية التي رسمها فنانون أوريبيون لشخصيات عثمانية « يدخل في ذلك العرب » كثيرة. ذلك لان الانتصارات الحربية والفتوحات الكبيرة، أدت الى وجود طبقة ارسقراطية مترفة، أثرت ورفلت بالنعمة، وكان لا بد أن يزين أصحابها قصورهم بلوحات تمثلهم، وتشهد على انتصارهم وسلطانهم، كما فى لوحة « سعيد باشا قنصل الباب العالى » التي رسمها المصور الفرنسى أفيد.

على أن الرداء الشرقى، والازياء وطرز التزيين والتجميل الشرقية، وقد أصبحت مفرطة فى أناقتها وفخامتها وبهائها، استهوت الاوربيين، حتى كانوا يتحلون بها ويقلدوننا ويطلبون تصويرهم بها، كما فى لوحة تافيرنيه، للفنان لارجيليه، أو فى لوحة « المركيزة أولوماتان » أو فى لوحة « قنصل فرنسا لدى السلطان » أو صورة « كونت فيرجين » باللباس التركى. ومنذ بداية القرن التاسع عشر، فقد تهافت الفنانون على زيارة شمالى افريقيا مدفوعين وراء طبيعة جديدة وحضارة جديدة، ثم غيرت زيارتهم جميع أوهامهم. فألفوا هذه المشاهد وتلك الحياة، وأضحت أساسا لموضوعاتهم ورسومهم.

وهكذا أصبح السفر الى شمالى افريقيا العربية - وكما يقول الازار ALAZARD⁽³⁾ - من الامور التقليدية، تماما كما كان الامر بالنسبة لزيارة ايطاليا أو اسبانيا. وأخذ الاستشراق يتجدد بدون انقطاع.

ولقد ظهر من هؤلاء الفنانين المستشرقين عدد كبير نذكر منهم بوننغتون Boenington، وجيريكو Giricault، والسيد أوغست M. August وديكامب Camps، وشانمارتان Champmarti، ومارلاه Marlat، ودوازه Dauzats الا أن دور هؤلاء لم يصل فى أهميته الى مستوى دور دولاكرو Delacroix، رائد المستشرقين الاول. ومع ذلك فقد اختص كل من الفنانين المستشرقين، بناحية أخذها عن البلاد العربية، فبينما كان ديكامب يهتم بالتضاد الضوئى، كان دولاكرو يبحث عن الالوان النادرة وعن جمال الاوضاع وكان شاسيريو Chasseriau يسبغ الوجوه العربية بمسحة من الكأبة، وكان فرومانتان Fromentin يشرع فى تحليل منبعث عن العادات والروح العربية، أما ديهودنك Dehodenq فقد أغرم بمشاهد العنف، على عكس لوبورغ Lebourg ورونوار Renoir اللذين بحثا عن الفتنة، كما فعلت الانطباعية عندما سعت الى الكشف عن جمال بعض المشاهد الطبيعية الشرقية.

وفى عام 1830 كان استيلاء فرنسا على الجزائر، وقد رافق الاحتلال هجرة واسعة قام بها الفنانون، وسباق للكشف عن أسرار العرب هناك، وكان دولاكرو من أوائل الفنانين الذين زاروا المغرب العربى، وجمعوا منه انطباعات لا تنفذ، بقيت زادهم، وخاصة دولاكرو، حتى آخر لحظة من حياتهم. ابتدأت زيارة دولاكرو الى المغرب العربى فى كانون الثانى من عام 1832.

J. Alazard : L'Orient et la peinture française aux XIXe s.

(3) انظر ص 204

ومن بين أعماله السريعة التي أنجزها خلال زيارته الشهيرة هذه صور ملونة بألوان مائية سعى فيها الى المحافظة على تلك الالوان المحلية، التي تخترقها الشمس حتى يكاد النور الساطع منها يبهّر بصر المشاهد.

ومنها أيضا مناظر طبيعية بألوان مخففة صهباء تزداد بهاء الى جانب ألوان البحر اللازوردية، كذلك صور النساء العربيات بملابسهن الزاهية البديعة وبألوان صرّة جذابة، كما صور شخصيات نبيلة بأوضاع يتجلى فيها الاعتزاز العربى والثقة بالنفس، كما فى صورة مولاي عبد الرحمن وامتاز دولاكروا بتصوير الخيول العربية المطهمة وتصوير صيد الوحوش. كما اشتهر بلوحاته الرائعة التي تتضمن الحياة الجزائرية الداخلية والتي تبرز تقاليد العرب وعاداتهم كلوحة « نسوة الجزائر » التي رسمها مرتين فيما بعد. وهكذا فان اسم دولاكروا الذي يملأ صفحات كتب التاريخ الفنى اليوم، يبقى مقرونا بالعالم العربى، الذي أعطاه هويته فى كل لوحة من لوحاته التي تتصدر متاحف العالم.

مضى ماتيس الى المغرب، وبقي هناك بضعة أشهر بين عامى 1911 - 1912، حيث عثر حسب تعبيره على « راحته المبتغاة ». وبعد رجعة قصيرة عاد مرة أخرى بصحبة صديقه ماركيه وكاموان الى طنجة، « التي كان لها أبلغ الأثر على أسلوبه وتفكيره وعلى تطور فنه » كما يقول اسكوليه⁽⁴⁾.

وعند عودته عرض فى صالة برنهام فى باريس مجموعة من لوحاته التي أنجزها فى المغرب.

لقد كان تأثير الفن العربى على ماتيس واضحا جدا، ولقد دون مورييس دونى الفنان المزي الشهير بعض انطباعاته خلال زيارته للمغرب العربى فقال : « فى المقاهى المغربية وفى (مدينة) رأيت مصورين ذكرنى أسلوبهم بمدرسة ماتيس ».

ولقد قال سامبا⁽⁵⁾ : « ان الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أكدت انصياغه للون الحى وللشكل المسطح وللرقش العربى، وبكلمة واحدة، لعناصر الفن العربى الذي دعم فنيته حسب اعترافه ».

ان اطلاع ماتيس على الفن العربى من خلال المنمنمات الموجودة فى المكتبة الوطنية فى باريس، ومن خلال الخزف المحفوظ فى المتحف الوطنى للفنون التزيينية، ومن خلال الآثار التي عرضت فى المعارض الكثيرة فى أوروبا كونت طريقته وأسلوبه فى التصوير.

ولقد أصبح مؤكدا أن ماتيس كان يعيش بعمق حالات انجذاب نحو مظاهر وآثار الفن الاسلامى بل اننا لننتصور ماتيس وقد شعر دائما أنه منسوب الى الفن العربى، وأن خياله الذي كان يمتد دائما نحو العالم العربى، قد وجد أخيرا حقيقته.

R. Escholier : Matisse, ce vivant

(4) انظر ص 107

M. Sembat : Matisse et ses Oeuvres

(5) انظر

ولكى نستطيع تفسير فن ماتيس، يتحتم علينا النظر اليه بعين ألفت الفن العربى وعرفته. ويجب ادراكه بفكر عاش روح الامة العربية ومنطقها اذا فعلنا ذلك فاننا نجد ماتيس وقد بعث من جديد فنا أصيلا وعريقا ثم ألبسه ثوبا جديدا هو ثوب العصر الحديث.

لقد استمد ماتيس نسغه من هذا الفن، فن التعبير عن المطلق والسرمدي، الفن الذين لا يرتبط قط بأي الظروف أو الشروط العرضية.

وكما أبنا سابقا، فمن المؤسف أن ماتيس لم يظهر بوجهه الحقيقى ان ما أوجده من طراز مبتكر، لم يكن تلك المدرسة التى سميت اعتباطا بالوحشية، بل كان نظاما فنيا قائما بذاته، قويا وثابتا لارتباطه بتقاليد عريقة.

لقد أنقذ ماتيس نفسه من فقام المدينة وظلالها، هارعا نحو الهواء الطلق، نحو الشمس الساطعة اللافحة حول المتوسط، هناك اكتشف اللون النير، هناك عاش سعادة الهدوء وصوفية الوجود.

يمتاز فن ماتيس كما يقول كاسو⁽⁶⁾ بالحذف والابدال والمجاز والتعادل. هذه هى العناصر الاساسية لاسلوبه، لقد عبر عن الطبيعة والاشياء عن طريق (الاستعارة)، واختصر العالم والمتاع بمجموعة دقيقة من الاشارات التشكيلية. وكثيرا ما كان يلتفت انتباهه أستاذه غوستاف مورو قائلا : « انك ماض فى تبسيط التصوير » ولقد صدق ما قاله مورو.

والواقع أن ماتيس كان السابق لفهم الفن العربى وكشفه وتطويره ولقد كان القادر على تعميمه والتعريف به فى العالم أجمع متخطيا جميع العننات والعصبيات. يندر أن يكون من بين لوحات ماتيس وموضوعاته ما له صلة بالعرب، ان بالموضوع أو بالاسلوب والطريقة. فلنقارن مثلا بين لوحته « عارية زرقاء » ذكرى مدينة بيسكرا وبين قطعة من صحن الخزف من العصر الفاطمى الموجودة فى المتحف العربى فى القاهرة، اننا نجد فيهما نفس الشكل، نفس التخطيط، نفس التصحيف والتحوير. ولنأخذ أيضا لوحته « فرنسا 1939 » لكى لا نبتهى بالكلام عن احدى « وصيفاته » ولندرس هذه اللوحة بامعان. انها مجرد امرأة ذات نظرة غامضة جالسة على مقعد، ولكن الصورة تبدو لنا لأول وهلة وكأنها صيغة من صيغ الفن العربى. فالرداء أشبه بورقتين متناظرتين تنتهيان ببدين أشبه ببرعمين والقميص الداخلى كأنه شجرة نخيل، وجميع توابع الخلفية والمقعد تزيينات عربية محضة « ارابسك ». هنا تبدو محاولة ماتيس فى الابتعاد عن الاجهاد والهم والمسؤولية الذهنية كما يقول هو. ان الفن لدى ماتيس كشأنه عند العرب، هو الفرح والايقاع والنغم. ولم ينقطع ماتيس رغم آلامه عن التعبير عن الفرح الذى أحسه وحفظه فى البلاد العربية حيث قضى : « أجمل لحظاته المغربية » كما يقول.

وهكذا فان الشكل، سواء أكان مجرد تزيين أو رمز أو استعارة، يبقى صيغة الجمال الفنى المحض.

لم يصور ماتيس لكى ينقل متاعا أو منظرا، أو لكى يعبر عن فكرة أو ليعبر عن شعور، بل كان يعبر عن الجمال، كما قال رونييه هويغ.

لنأخذ أيضا لوحة « وجه تزييني على خلفية تزيينية »، فى هذه اللوحة نقابل عالم الشرق بتمامه، رائحة بشرته السمراء المحترقة بشمس الصحراء وقبل ذلك نرى الطريقة العربية « روعة الالوان، رشاقة الرقش، بساطة التجريد » ويوضح ماتيس ذلك بقوله : « ان البساطة فى فنى تعود للرقش العربى، فلكى أستطيع تصوير امرأة مثلا فأننى أكتف دلاله هذا الجسم ساعيا وراء الخطوط الاساسية ».

ان ماتيس الذي اكتشف فى البلاد العربية النور والبساطة والهدوء وسعة الحياة وجد هناك الغذاء الصحيح لفنه الذي استمد منه حتى آخر يوم من حياته.

ولقد حملت لوحات ماتيس العديدة، وخاصة منها لوحات الوصيفات سر ماتيس كما يقول دييهل : « انها الاستعارة التى تفسر المنحنيات الخارقة لدى الوصيقة، انها الخط الذي لا يمكن تقليده ». ويتسائل دييهل : « ولكن هل الاستعارة الا الرقش العربى ؟ ». لقد أوضح ماتيس نفسه دور الرقش العربى (الارابيسك) فى فنه، وأبان كلفه به عندما كان يجيب الناقد فيرده قائلا(7) : « اننى أحب الرقش العربى لانه الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه ».

لم يعد الشكل الغاية لدى ماتيس، لقد أصبح وبكل بساطة مجرد مساحات وليس حجما، انها مساحات للون والضياء محاطين بتلك الخطوط السوداء الواضحة، ولتى اعتاد الناس أن يطلقوا عليها تسمية الرقش العربى (ارابيسك)، ولقد أصبح من مهام هذه الخطوط تلخيص جميع عناصر الموضوع والتعبير عنها.

فى الطبيعة العربية كما فى الفن العربى، ليس من مكان للحجم والبعد الثالث أيضا. فالنور الساطع الذي يمحى الظل ويتركه أزرق دون قتام، يتطلب الخط الفاصل لكى يبرز بقايا الشكل بعد أن تلاشى بعده الثالث. وهكذا الامر عند ماتيس فلقد أصبح الشكل مسطحا يدين الى الخطوط المحيطة والى الالوان فى ابراز معالمه الباهتة. فى لوحته « آسيا » وهى امرأة فاتنة أيضا ذات عينين حالمتين، نلاحظ كيف يتمحى الحجم ويضحى مساحات مسطحة مخصصة للالوان الصفراء والبيضاء والبنفسجية والخضراء والزرقاء. تحدها من هنا وهناك فواصل سوداء نقية.

أصبح ماتيس فى أكثر لوحاته ان لم نقل فى جميعها، لا يقيم وزنا الا لبعدين فقط، العرض والارتفاع. وكان هذا مدعاة لنعته بالمزين، تماما كما وصف الفنان العربى، ولكن ماتيس كان يدافع بيأس قائلا : « هذا هو عطاء جيلى المعاصر » مكررا بذلك ما قاله قبله المقرئ بأجيال. لقد أراد ماتيس أن يكون صادقا مع حقيقة التصوير كما كان شأن العرب. ان تصوير العمق يعتمد على خداع البصر، وهو لا يستقيم الا بالفراغ.

أما فيما يتعلق باللون فلقد حافظ ماتيس دائما على ما اكتسبه من زيارته الى المغرب والجزائر. فلقد كان تأثير الشمس الساحق على الاشياء والالوان يدفع العرب لاختيار ألوان حية ساطعة وكثيفة، وهى الالوان التي شكلت لوحات الوحشيين وعلى رأسهم ماتيس.

« ان الوانى « كما يقول ماتيس »، لا تعتمد على أية نظرية علمية، انها تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها فى بلد النور، وتعتمد على مشاعري ».

ولكن ليس المهم لدى ماتيس أن يعتمد على لون الظل تاركا التأليف والمجاورة بين الالوان مما اكتسبه من الفن العربى، فالاسود الى جانب البرتقالى، والازرق مع الاخضر، والاسمر مع الاصفر وهى تأليف عربية نراها واضحة فى أكثر لوحاته منها « فتيات وراءهن حاجز مغربى » ومنها « داخل ستار مصري » و « زولما » كما نراها نحن فى الاشغال التطبيقية، كالاردية والبسط وأشغال القش والخزف وغيره.

العنصران الرئيسيان اللذان يميزان فى ماتيس واللذان يربطانه بشدة بالفن العربى هما التكرار والتوازن.

انه من المعلوم أن الرقش العربى الارابسط يعتمد بالدرجة الاولى على صيغ معينة بعضها مأخوذ عن النبات وبعضها تجريدي لا يحمل أي دلالة، وكانت هذه الصيغ مبنية على أصول جمالية أولية هى التناسب والتقابل. ولكن الذهن العربى الذي يميل الى الامتداد نحو المطلق كما يقولون، يعتمد فى كثير من الاحيان، ان فى فكره أو فى دينه أو فى فنه الى تثبيت الايقاع، والى الحفاظ على جواب القرار، والى التكرار والمبنى على عقيدة دينية.

وتأتى فكرة التوازن عن مبدأ الحفاظ على جواب القرار هذا، ولقد ضمن الفن العربى لنفسه فى ذلك كثير من الثبات، ذلك أن الجمال يعتمد فى صميمه على قواعد الرياضة والهندسة وان التناظر والتوازن هما « الكمال الهندسى » كما يقول (غايه)، وهما فى نظر ماتيس « الاهرام الراسخ يفرض ذاته على القرون ». وهكذا فان ماتيس رغم كل ما يقال عن محاولاته فى « الغروتسك » أو التشويه، لم ينفك يعالج الصورة بكل تأن لكى يصل الى نقطة التوازن هذه. وفى لوحاته العديدة نلاحظ ذلك جليا، بل فى بعضها نرى الموضوع كله وكأنه صيغة بسيطة من صيغ الرقش العربى ومثال على ذلك لنذكر لوحة « وجه تزيينى » ولوحة « فرنسا » ولوحة « قميص روماني » وتذكرنا هذه الموضوعات بالصيغ غير الشخصية للفن العربى.

وليس من يجهل أثر العرب فى اسبانيا فى مجال الفن، فان الشواهد المتروكة من قبلهم والأبدة حتى اليوم، كجامع قرطبة من القرن الثامن، مأذنة جامع اشبيلية (الجيرالدا) من القرن الثانى عشر، وقصر الحمراء فى غرناطة من القرن الرابع عشر. وغيرهما، هذه الاوابد هى سجل حافل للنهضة الفنية التى وصلت اليها اسبانيا فى عهد العرب.

فى هذا الجو العربى الذي مازال مخيما حتى اليوم على اسبانيا وفى (مالقا) التى بقيت عربية طيلة الحكم العربى، والتى تمتاز بآثار وصناعات عربية مازالت قائمة حتى الان، والتى

يطلعنا عليها بصورة واضحة مفصلة في كتاب رويس (مالقا الاسلامية) الصادر عام 1880⁽⁸⁾.

في مالقا وبالقرب من القسبة Alcazaba وهي القلعة العربية الباقية حتى اليوم ولد (بابلو رويث بيكاسو Pablo Ruiz Picasso) عام 1880 ونشأ حاملا معه بذرة الاجداد، شأنه شأن سالفادور وجوان غري اللذين يفتخران بنسبهما الى الحضارة العربية. ولعل ما قاله المؤلفون الذين اقتصوا بالكتابة عن حياة بيكاسو مثل زارفوس وكاسو، عن قرابته للعرب، يؤكد ما ورد في بحث دولوره الذي خصه للحديث عن بيكاسو وعلاقته بالشرق المسلم⁽⁹⁾، دون أن ننسى أبوللنر Apollinaire وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسو، عندما قال كلمته المشهورة : « لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو العربية ».

إذا أردنا إعادة النظر في تسمية بيكاسو Picasso، وجدنا أن هذه الكلمة تكاد تكون من أصل غير اسباني، ذلك أنه لا يوجد قط في اللغة الاسبانية S مضاعفة. ولذلك فإننا نزعم أن هذه التسمية، وهي اسم أمه سليلة الاندلسيين، محرفة عن اسم عربي، ومن المحتمل أن هذا الاسم هو « بي قاسم ».

ومن المؤسف أن المؤرخين حاولوا دائما ايجاد جذور فن بيكاسو في الفن الايبيري أو في الفن المصري القديم، أو الفن الافريقي. ولكن جميع الدلائل تؤكد أن بيكاسو كان متأثرا أيضا وإلى أبعد حد بجميع تعاليم الفن الاسلامي العربي.

ولقد أبدت ذلك غيرترود ستاين Gertrude Stein الكاتبة الامريكية وصديقة بيكاسو، بقولها⁽¹⁰⁾ : « يجب أن لا ننسى أن الفن الافريقي ليس ساذجا، بل هو فن أصيل يرتكز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الاقريقين، وهكذا فإن الفن العربي الذي كان غريبا بالنسبة لماتيس، أضحى بالنسبة لبيكاسو الاندلسي، شيئا أليفا واضحا وناميا ».

وبمقارنة بسيطة بين بعض أعمال بيكاسو، وبعض الرسوم العربية، تتضح لنا القرابة المدهشة بين تحريفات بيكاسو وبين تجريدات الفن الاسلامي.

فلوحة الجاموس الموجودة في كتاب « عجائب المخلوقات » للقزويني تحمل نفس المبادئ التي نهجها بيكاسو في صورة « الصداقة » وفي صورة « أنسات آفينيون ».

ومما يؤكد رغبة بيكاسو في تحريف الاشكال وأبعادها عن أصولها، محاولاته في تغيير معالم لوحة دولاكروا المسماة « نسوة الجزائر ». ولعله كان في ذلك يسعى الى إعادة الموضوعات العربية الى أسلوب الفن العربي كما يعتقد زيرفوس. فخلال عام 1954 وعام

(8) انظر أيضا : نفخ الطيب للمقري، ج 1، ص 73 - 74.

(9) نشر البحث في مجلة Gazette des Beaux-Arts عام 1925.

(10) ذكره أسكوليه في كتابه عن ماتيس، ص 74.

1955 كانت لوحة « نسوة الجزائر » موضوعه الذي كرره خمسة عشر مرة، وكان يقول في كل مرة « لا ليست هي بعد ».

وهكذا فإن التقاء بيكاسو مع الفن العربي يكمن في محاولة التصحيف التي يقوم بها كل منهما. والتصحيف في الاصل هو نتيجة تلك النظرة الحدية للأشياء، تلك النظرة التي تجرد الأشياء من جميع غلافاتها المألوفة للحصول على روح الشيء وجوهه، وبذلك يسهل الاتصال بهذه الروح بعيدا عن التزامات الواقع الحسي. ولقد أراد الفنان العربي الشرقي، أن تكون علاقته بهذا الروح مباشرة. أراد أن يدخل في أعماق هذه الروح ويندمج بها اندماج المتصوفين. ولذلك فإن الفن العربي لم يترك من معالم الانسان في فنه الا القليل، واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد أو الاندماج بالمطلق وبالله. أما بيكاسو فانه إذ أزال أكثر الصفات الحسية للكائن الحي، الا أنه لم يتخل عن معالم الوجه البشري نهائيا، فلقد بلغت التعرية لديه أقصاها، ولكنه استبقى ذكرياته القديمة جدا عن الانسان في جميع أعماله.

لعل بيكاسو، مع ارتباطه بالشكل الانساني، قد حافظ في أسلوبه المتأخر على تجنب تصوير العمق، بل انه سعى الى تبسيط الحجم الانساني عن طريق تصوير جميع جوانبه بوقت معا، مما تفرع عن الطريقة التكعيبية التي ابتكرها. ولقد أيد هذا الالتقاء دولوره⁽¹¹⁾ بقوله : « لقد قدم الفن التكعيبى وخاصة فن بيكاسو البرهان على وحدة أواصره مع الفن الشرقي الاسلامى ». وتبدو هذه الاواصر بصورة خاصة في الخط العربى، كما فى منبر القيروان المصنوع فى نهاية القرن التاسع وقد حفر عليه آيات من الخط العربى المسمى بالكوفى الذين يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة. وكما فى الرسوم التى نراها على البسط والسجاد الشرقى الاسلامى، حتى أن لوحة « البهلوان » لبيكاسو أو لوحة « امرأة ورجل » تكاد تكون جزءا من هذه الرسوم.

على أنه لا بدّ من اعادة النظر فى لوحة « أنسات آفينيون » للتأكد أن الفن العربى (أو ما يميل الغربيون الى تسميته بالافريقى، شأنهم عندما يطلق على سكان المغرب العربى برمتهم اسم الافريقيين المشاليين Les Nords Africains) كان له تأثير واضح على بيكاسو، ابتداء من هذه اللوحة الشهيرة.

فى الثالث من نيسان عام 1914 سافر كلى من ميونيخ الى برن لى يرافقه صديقه مواليه الى مرسيليا حيث كان بانتظارهما مأكه. وفى السادس من نيسان أقفلت بهم الباخرة الى تونس. وخلال سفرهم كانت سماء المغرب وهواؤه تعلن عن بوادر الارض العربية أرض الحلم الذى عاشه كلى زمنا طويلا.

« لقد وصلنا الى الشاطىء قريبا من العرب الاوائل، وهناك قابلتنا الشمس الساطعة ذات القوة العاتمة، وكان الجو الصافى الالوان، يثير فى النفس أجمل الوعود ». هذا ما كتبه فى

(11) انظر مقاله فى مجلة Gazette des Beaux-Arts

E. Delorey : Picasso et l'Orient Musulman, 1925

مذكراته⁽¹²⁾. ولم يستطع كلى صبرا، فمضى يبحث في المدينة عن المعالم الاصلية، فمضى الى الحى العربى وهناك وجد الحقيقة والخيال فى وقت معا كما يقولون. وقال له ماكه : « قبل كل شئ علينا أن نعلم، أننا سنقوم أمام هذه المظاهر الرائعة بعمل جيد » وفى اليوم التالى كتب فى مذكراته⁽¹²⁾ : « تونس الاربعاء فى 8 نيسان : الرأس مليئة بالانطباعات السديمية عن هذه المدينة، الفن والطبيعة وأنا، وانغمست فى العمل مباشرة. اننى أصور بالالوان المائية فى الحى العربى لشد ما يدهشنى هذا الانسجام بين عمارة المدينة وعمارة اللوحة ».

ولقد أدرك كلى سر الشرق العربى، لقد لمس تلك الوحدة الفنية فى الموسيقى والعمارة والتصوير. وكشف عن ذلك الطابع المتعالى الصوفى فى الفن العربى عندما كان يصغى الى موسيقى مكفوف وكان اللحن العربى يخترق أذنه الموسيقية الموهبة لكى يستقر فى ذهنه (ابقاعا مستمرا الى الابد)، وقد عاش هذا الجو الصوفى وأدركه جيدا عندما كان يحاول رسم لوحة « البدر التمام »، فى سان جرمان حيث مصيف الدكتور جيغى. وكان كلى يشعر أنه لم يستطع بعد الدخول الى أعماق السر الشرقى، فيتأسف لذلك ويسجل فى مذكراته (على أن أكون متأنيا اذا أردت أن أفعل ما أريد. ان هذا الليل سيبقى فى أعماقى الى الابد)⁽¹³⁾.

وفى القيروان قام كل من كلى وماكه ومواليه برسم جوانب هذه المدينة العربية، مدينة عقبة ابن نافع ذات المساجد المائة والتقاليد العربية وكانت نشوة كلى قد بلغت أوجها عندما تسنى له حضور احد الاعراس العربية، فكتب فى مذكراته بتاريخ 16 نيسان (ان هذا العرس هو صورة خالصة من ألف ليلة وليلة، أي شذى، وأي نسيم تمزج به النشوة والوعى والوضوح فى وقت معا)⁽¹³⁾.

وعندما كان صديقه يحاولان تصوير المناظر الغربية، المساجد والحارات والبائعين، كان كلى يتواجد الى أقصى حد مع البعد الروحى لتلك المظاهر الصافية الصرفة، وشعر فجأة أن روحه قد امتلأت الى ذروتها بهذه الاجواء فكتب فى مذكراته (سأتوقف عن التصوير الآن، لقد نفذت هذه الاشياء الى أعماق روحي بكل وداعة، اننى أشعر بامتلاء، وهذا ما يزيدنى ثقة وطمأنينة، وليس على أن أجد نفسى الآن. ان الالوان تنهافت على، ولم يعد لى من حاجة للبحث عنها وستبقى فى أعماقى الى الابد، هذا هو معنى هذه اللحظات المباركة. أنا واللون لا يشكل الا واحدا. اننى مصور)⁽¹³⁾.

ولقد أبان ولهم هاوزنشتاين فى كتابه « القيروان أو تاريخ المصور كلى وفن هذا العصر » التغيير الذى أحدثته (القوة العاتمة) للشمس. « لقد استحوذ على اللون » هكذا كتب بول كلى فى مذكراته. فلقد انضاف الى الخطوط الهيروغليفية تلوين من طبيعة خاصة، تلوين مباشر وعارم، مما ثبت الاواصر المسبقة التى كانت قائمة دائما بين كلى وبين الجمالية الشرقية.

(12) انظر مذكرات كلى.

(13) انظر مذكرات كلى

فلقد أصبح مبدأ عدم التشبيه في الفن الاسلامي، وتخطيط الاشكال التجريدية التي تختفي وراءها الاشكال الحية، قائما بالحاح ووضوح في ذهن كلى المشبع بالارابسك.

ان الفن العربى الذي قام على مفاهيم عقائدية روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها، وتجعل الدين الاسلامى يقوم على الغيبية Das Numinosa كما يقول غروهمان. ان هذا الفن قد وجد لدى بول كلى مكانه من الرسوخ، ولهذا يضيف غروهمان (اننا نجد كلى وقد تشبع بالرغبة فى اخفاء التشبيه، ذلك لانه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود، هذه الوحدة التى تبرر لديه العمل على تحويل الاشكال وتفريغها من خصوصيتها، لكى تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها. وهكذا فان الطبيعة والانسان والابدية، أصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً، الواحد يعكس الآخر).

ويضيف كلى مرددا كلمة لييرمان « ان فن الرسم هو فن (التعريية) أو (الاسقاط) ». ولهذا فان كلى يشابه الفن العربى، الملىء والمجرد من جميع القشور والمفتوح على جوهره، وبهذا المفهوم نقرب من تعريف برون⁽¹⁴⁾ لتجريدية بول كلى : « لقد تم اجتياز المرحلة من المشخص الى التجريد عن طريق التعري الكامل، وعن طريق مس الجوهر ليس بفعل الفنان، بل على ما يبدو بواسطة الشيء نفسه ».

لقد وجد كلى مجالا واسعا فى الفن العربى لاشباع ذهنه وعبقريته : يمتد من الواقعية الساذجة وحتى التجريدية العفوية. وليس من الصعب كشف الاواصر بين كلى والفن العربى، فأكثر لوحاته تحمل تسميات عربية، كما تتضمن عرضا جديدا لنمط جديد من أنماط الفن العربى، سواء فى (الخط) أم فى (الرمى) أو فى الواقعية المبسطة أو فى الخط العربى والخط الهيروغليفى، وفى الرسم الهندسى.

ولا يخرج الخط العربى فى جميع أنواعه عن مفهوم الفن، ذلك أن هدفه يبقى دائما الجمال. وعلى الرغم من أن بعض الظروف اقتضت أن يتبع الخط قاعدة ثابتة قربته من الفن غير الذاتى، فان هذا لم يمنعه من الظهور تحت أشكال مختلفة عديدة. ولقد جلب الخط العربى انتباه الفنانين الغربيين، سواء بسبب بنيته الفنية الطريفة، كما فى الخط الكوفى أو بسبب التزيينات التجريدية التى كانت ترافقه. وما هو أكثر أهمية تأليف الكلمة فى ذاتها التى كانت تبدو للغرباء عن اللغة العربية، شكلا تجريديا صرفا. ولقد حاول بول كلى الاستفادة من الخط الجميل العربى فى كثير من لوحاته، وكان هذا الخط يشابه أحيانا صفحة من مخطوط كما فى لوحته « عالم هاربور » أو صفحة من قرآن فى « وثيقة 1933 » أو هيروغليف كما فى « هاربور - و - ك - 1939 » أو مجرد حرف أو كلمة عربية أخذت مظهر صيغة مجردة كما فى « 1940 Tambalier » ولوحات أخرى، وبدأ الخط أحيانا واضحا ولكن باللغة الألمانية وبأحرف لاتينية كما فى « دعه يقبلنى 1921 »⁽¹⁵⁾.

(14) أنظر صفحة 119.

(15) أنظر أيضا صفحة ...

لقد بحث بول كلى عن الفن العربى أيضا من خلال المظاهر الشعبية واستطاع أن يكتشف الرابطة القوية القائمة بين جميع مظاهر الفن العربى.

ان حواشى الرداء المطرزة دفعته الى اكتشاف المقرنصات فى العمارة ولقد اكتشف أيضا طرز العمارة وصفات الخيط الفنى والرسم الهندسى كما فى « صالة المغنى 1930 ». « ريفى 1927 »، « منظر لمدينة قديمة 1928 » « مدينة بافية 1927 ».

ان تأثير الشمس الساحر يجعل الالوان باهتة شفافة، ولكن أحيانا وبدافع رد الفعل، فان الفنان كان يسعى وراء الالوان الصارخة التى لا تقبل الفروق الجزئية.

كان هدف الفنان العربى فى الرقش، الاندماج الكلى فى موضوعه ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم فى العالم الخارجى. فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الاشياء فى ذاتها وهو المؤمن بوحدة الموجود. بل كان دوره يكمن فى السعى، عن طريق الفن، الى الغاء الطبيعة المستقلة عنه، هذه الطبيعة التى فرضها الغلاف العرضى، لكى يندمج فى روح العالم ويصبح جزءا مغفلا فى مصدر الامكانات التى بوسعها أن تكون أي شئ على وجه اليقين والتحديد. وهكذا فان الرقش العربى الذى يقوم على عناصر غير تشبيهية، يركز على أساس صوفى حركى، على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديث التى تقوم على أسس مكانية ساكنة وجامدة.

أما فى التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط الذى تم نتيجة انفعال داخلى عميق عانى فيه الفنان كثيرا من الاخيلة، وأبصر كثيرا من الرؤى الغامضة التى تكشف له على شكل مساحات ويقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعى.

على أن الانفعال الذاتى عند الفنان العربى اذا انعكس فى رموز تكاد تكون (موضوعية)، فانه فى الفن التجريدي انعكس فى أشكال لم تخرج الا قليلا عن القواعد الجمالية الاساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ ... ولكن فى الوقت الذى ظهر فيه الانفعال الفنى عند العربى نظاما صوفيا، كان عند الفنان الغربى نظاما رياضيا، ألم يسمع سوريو⁽¹⁶⁾ الى اخضاع الفنون جميعا الى نظام واحد ؟

يلتقى الرقش العربى والفن التجريدي مرة ثانية فى مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. لقد كان المطلق عند العربى هو المثل الاعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى عن طريق الفن الى ادراك الحق شأنه شأن الصوفى الذى كان يسعى عن طريق الاجتهاد الى الاندماج بالله.

وكذلك شأن الفنان الحديث، فقد لجأ الى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الافكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه. ومع أن بعض الاتجاهات التجريدية انما تسعى وراء الشكل فقط، الا أن كثيرا من الفنانين التجريبيين يدعون أن وراء هذه الاشكال عالما آخر مغائرا ومتمائزا عن العالم الواقعي المألوف. ويقول ميشيل سوفور⁽¹⁷⁾ « ان الفنان التجريدي يسعى وراء الكلى فى الخاص، وايجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلى، هذا الكلى هو الله. والتعرف على الاله فى أي عمل فنى هو الشعور بانفعال بديعى ».

وهكذا يسعى الرقش العربى والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن المجهول، أو عن غير المحدد وغير المرئى والغيبى.